IX

Appunti per un commento montaliano

Ogni operazione esegetica, com'è noto, include due momenti fondamentali, quello dell'esplicazione dei testi (traduzione o parafrasi, spiegazione dei riferimenti storici o culturali, richiami all'*usus scribendi*, ecc.) e quello della loro interpretazione. Ogni corretta esplicazione traguarda a un'interpretazione, così come ogni interpretazione poggia su una corretta esplicazione. I due momenti hanno ricevuto, nella storia dell'esegesi letteraria, una diversa accentuazione: diretta soprattutto sul primo momento (l'esplicazione), in particolare sulle sue componenti storico-documentarie e linguistiche, nei commenti della scuola storica (Carducci-Ferrari, D'Ancona, Casini, Fornaciari, ecc.); orientata sul secondo (l'interpretazione) nei commenti del cosiddetto indirizzo estetico (Momigliano, De Robertis, Flora, Russo, ecc.). Per Luigi Russo, in particolare, l'annotazione al testo si configurava spesso come la parcellizzazione di un vero e proprio saggio critico (che si ricomponeva poi unitariamente nel discorso continuato dell'introduzione). Coi commenti continiani, primo e memorabile quello alle *Rime* dantesche, i due momenti tendono a operare alla pari[1], ma spazialmente distribuiti: l'esplicazione nelle note a piè di pagina, l'interpretazione nel cappello introduttivo. La fisionomia di quest'ultimo tende comunque a perdere ogni connotazione saggistica, ponendosi anch'esso come una sorta di referto pieno di 'dati'

[1] Per questa collocazione storica dei commenti continiani (ma con un più di enfasi teleologica) si veda R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani fra il Sette e l'Ottocento (Dante e Petrarca)*, in AA. VV., *Il commento ai testi*, Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, p. 647.

(fonti tematico-stilistiche, storia dell'interpretazione, ecc.). Questa impostazione rigorosa ha avuto una prosecuzione in alcuni esemplari esegetici successivi di buono e anche ottimo livello: uno di questi ultimi è costituito dal commento di Dante Isella ai *Mottetti*[2]. Orbene, il mio discorso sarà prevalentemente centrato sul primo termine, quello dell'esplicazione: non solo perché la parte esplicativa costituisce l'operazione-base di un commento, ma anche perché l'indagine sulla poesia montaliana riceve già a quel livello alcune decisive risposte.

Prima di entrare in argomento, vorrei anche precisare che il mio discorso verterà soprattutto sulle prime tre raccolte montaliane. Questa delimitazione d'area è legata al riconoscimento di un cambio di statuto poetico, più ancora che di registro, riscontrabile nelle raccolte successive, tale da rendere problematica qualsiasi descrizione in blocco di un sistema tematico-espressivo montaliano. Le raccolte da *Satura* in poi saranno piuttosto chiamate in causa per indicare, quando occorra, una svolta nel sistema dei primi tre libri, pur tra di loro abbastanza diversificati (con una cesura più sensibile tra il primo e gli altri due).

«Il commento è il termometro delle difficoltà della comunicazione»: così Cesare Segre introducendo un suo intervento teorico al seminario di Ascona dell'ottobre 1989 sul commento ai testi[3]. Nel séguito di quell'intervento si precisa

[2] E. Montale, *Mottetti*, a cura di D. Isella, Milano, Il Saggiatore, 1980 (rist. Milano, Adelphi, 1988). Quando stendevo questa relazione non era ancora uscito il commento integrale alle *Occasioni* (E. Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996), nel quale trovano una loro attuazione, come del resto già nel commento ai *Mottetti*, parecchie delle istanze da me qui prospettate. Ritengo comunque che il mio discorso continui ad avere una sua ragion d'essere, sia per la varietà dell'esemplificazione addotta, che investe anche le altre raccolte montaliane, sia perché esso risulta, come su accennato, un modo implicito di caratterizzare alcuni aspetti capitali di quella poesia.

[3] Lo si può leggere ora, col titolo *Per una definizione del commento ai testi*, in C. Segre, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 263-73 (la citazione a p. 264).

che le difficoltà esegetiche di un testo possono essere date da un triplice tipo di distanza dell'autore dal lettore: uno storico, uno geografico, uno culturale. È appunto l'esistenza di una distanza culturale che renderebbe utile commentare anche testi contemporanei, «quanto più essi mettono in atto un tipo di comunicazione arduo (Joyce, Gadda)». Questo discorso, come si vede, può estendersi anche a un autore come Montale, per cui la distanza culturale è largamente preponderante su quella crono-geografica.

Quest'ultima, tuttavia, non può dirsi del tutto irrilevante. Per quel che concerne la dimensione storica, è ben probabile che qualche riferimento alla realtà pubblica o alla stessa realtà quotidiana, contenuta nei testi montaliani, abbisogni ormai di qualche chiosa. Titoli come *La primavera hitleriana* o *Le processioni del 1949* hanno ormai perso quel sapore di immediata referenzialità che ebbero per noi, lettori degli anni Cinquanta. La stessa cosa si dica del termine *emergenza* (il periodo critico dell'Italia occupata) nel primo verso di *Ballata scritta in una clinica*. La scritta «Morte a Baffo Buco», nel primo dei *Madrigali fiorentini*, richiederà una precisazione circa l'identità del personaggio (Hitler) e la sua vociferata omosessualità. Come si vede, sono tutti esempi tratti da *La bufera*, il libro dove la realtà storica, sia pur qua e là mediata da filtri allegorici, fa la sua irruzione nel cosmo esistenziale e privato del poeta. Ma anche alcuni dati di cronaca e di costume, divenuti obsoleti per la distanza temporale, dovranno essere precisati per un lettore d'oggi. Così il «timpano / degli tzigani» in *Arsenio* rischia di rimanere un oggetto misterioso se non si precisa che gli tzigani erano suonatori di violino in origine zingari (da cui il nome), di moda negli anni fra le due guerre. La «cadenza di carioca» del mottetto *Addii, fischi nel buio...* andrà illustrata (e l'Isella lo fa) con la notificazione che si tratta della danza popolare brasiliana, venuta di moda in Italia dopo il '34. Ma già per noi giovani lettori delle *Occasioni* l'immagine del gasista che «si cala giù e pedala / rapido con la scala su la spalla» nell'esordio della lirica *Costa San Giorgio* esigeva qualche chiarimento.

Quanto alla geografia, la provenienza ligure di Montale si fa sentire, com'è noto, soprattutto nel tessuto linguistico di

Ossi di seppia. Ligurismi debbono considerarsi parole come *cimelli* ('estremità del germoglio di un ramo nuovo di una pianta') nell''osso breve' *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*; *erbaspada* ('aloe americana, agave') in *Riviere*; *riale* ('rigagnolo') in *Flussi*; eccetera. L''osso breve' *Arremba su la strinata proda...* è tutto intesto di ligurismi, incominciando dal suo *incipit*, come ci ha indicato Mengaldo[4], e continuando con *fumacchi*, *divelge*, *amarra*. La raccolta dove di gran lunga prevalgono, si è detto, è *Ossi di seppia*: il che è spiegabile sia con la maggior vicinanza del poeta alle sue radici liguri, sia con la stessa tematica ligure-paesistica del libro. Ma pur essendo la Liguria, e nella fattispecie le Cinque Terre, l'elemento paesistico immanente all'intero primo libro, bisogna arrivare al secondo per registrare la presenza di una vera e propria toponomastica ligure: contro i nomi di Rapallo e di Portovenere citati negli *Ossi* (e, si badi, l'uno come titolo, *Caffè a Rapallo*, l'altro come intestazione dell''osso breve' *Là fuoresce il Tritone*), ecco nelle *Occasioni* ricordati la roccia del Tino, il nido di Corniglia, il porto di Vernazza (*Vecchi versi*), il fiume Entella (*Accelerato*), i portici di Sottoripa (mottetto *Lo sai: debbo riperderti e non posso...*), il promontorio del Mesco (*Punta del Mesco*), Bocca di Magra (*Il ritorno*). Nel passaggio dall'uno all'altro libro diminuiscono dunque i ligurismi, ma sale la lista dei toponimi liguri. Questa pura constatazione statistica ci immette già in un ordine di considerazioni che riguarda la diversa tecnica figurale delle due raccolte, sulla quale avremo modo di fermarci. Per ora ci limitiamo a segnalare l'importanza che acquista nelle *Occasioni* il nome proprio, non solo toponimo ma anche antroponimo; e all'interno dei toponimi, non solo i liguri, ma anche quelli di altra provenienza geografica, sia italiana (Bagni di Lucca, Capua, Ponte all'Asse, Caserta, Cumerlotti e Anghèbeni, Modena, Bellosguardo, Pico Farnese, l'Amiata, ecc.) che europea (Buffalo, Lindau, Vienna, la Carinzia, Eastbourne, la Marna, ecc.).

[4] P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 225; sui ligurismi montaliani si veda in particolare G. Bagnasco, *Glossario di dialettismi in testi letterari liguri del '900*, in «Quaderni dell'Atlante lessicale toscano», IV, 1986, pp. 157-221.

A questo punto, com'è evidente, non è più in gioco la specificità cronogeografica di Montale, quanto la sua personale «enciclopedia». Tale enciclopedia, nutrita di oggetti e di riferimenti culturali, è tra le più folte della poesia contemporanea. Questo grande poeta «leopardiano», questo fermo assertore di «ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo», si discosta nettamente dal suo grande modello proprio per la ricchezza linguistico-oggettuale del suo discorso poetico. Almeno in questo senso sembra da ribaltare quello ch'egli afferma modestamente di sé, distinguendosi proprio da Leopardi, nel congedo del *Diario del '71 e del '72*: «Vissi al cinque per cento». Dal punto di vista linguistico è il dettato leopardiano, semmai, a vivere al cinque per cento: anche se è doveroso aggiungere che con quella minima percentuale Leopardi riesce a fare poeticamente il pieno. Ma qui si tratta ovviamente di modi, non di valori. Nel caso di Montale, la ricchezza linguistica si giustificherà per due ragioni apparentemente opposte, ma intimamente collegate: da un lato la volontà di censire i dati reali di quella «disarmonia» di cui il poeta ha parlato in una sua famosa autointervista, come della condizione di partenza della sua ispirazione: «Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia»[5] (dove sono da sottolineare l'espressione «la realtà che mi circondava» e la corsivizzazione del dimostrativo *quella* riferito alla disarmonia); dall'altro lato la presenza, sempre più frequente nel passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni*, di una serie di oggetti 'epifanici', per lo più salvifici, in contrapposizione al negativo della realtà inerziale o *routinière*: dal fischio del rimorchiatore di *Delta* al topo bianco di *Dora Markus*, dagli sciacalli del mottetto di Modena ai porcospini di *Notizie dall'Amiata*.

Ma la ricchezza della lingua montaliana non è solo estensiva: mi riferisco qui alla varietà dei toni e dei registri che caratterizza le sue componenti. «Nel nostro Novecento poetico [cito Mengaldo] Montale è il poeta che usa il lessico più ricco e di massima apertura angolare; la sua è la poesia più plurilinguistica, con la maggiore varietà di toni e di registri»[6]. Di qui un duplice compito per l'annotatore dei testi montaliani: uno relativo al piano della denotazione, consistente nel definire l'identità degli oggetti; l'altro relativo al piano della connotazione: indicare cioè, quando occorra, la specifica tonalità del termine impiegato.

I casi della prima serie sono ovvi e innumerevoli: dall'*acetilene* (*Arsenio*) al *cormorano* (*Incontro*), dai *pitosfori* (*Vecchi versi*) al *palabotto* (*Punta del Mesco*), ecc. Qui basti dire che il comportamento linguistico montaliano è esattamente inverso a quello elegantemente perifrastico della nostra tradizione poetica, soprattutto settecentesca (Cassoli, Parini, Mascheroni, Monti), che aggirava il termine tecnico per preservare il livello alto del dettato. Una delle riconoscenze che il lettore novecentesco deve a Montale è proprio quella di aver promosso a dignità di nominazione poetica il tecnologismo quotidiano, l'oggetto in apparenza irredimibile. Valga come esempio flagrante di questa annessione al dicibile poetico di un oggetto insieme tecnico e familiare, la sveglietta coi numeri luminosi nella *Ballata scritta in una clinica*: «Hai messo sul comodino / il bulldog di legno, la sveglia / col fosforo sulle lancette / che spande un tenue lucore / sul tuo dormiveglia...».

Meno ovvi i casi della seconda serie. Gli ornitologi sanno bene che l'*alcione* e il *martin pescatore* s'identificano: ma l'uno è un termine letterario (consacrato da Carducci e D'Annunzio), l'altro è un termine familiare; ebbene, questa distinzione tonale andrà sottolineata allorché si tratterà di connotare l'uso del primo termine in *Crisalide*: «l'acque di piombo come alcione profugo / rade», rispetto all'uso del secondo nell'"osso breve' *Gloria del disteso mezzogiorno...*: «un martin pescatore / volteggia s'una reliquia di vita». Similmente andrà sottolineata la differenza tra il letterario *upupa* dell'"osso breve' (col conseguente equivoco fonosimbolico della tradizione

[5] *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi* (1951), ora in E. Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 570.

[6] Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, cit., p. 224.

poetica, accusato all'inizio) e il familiare-ligure *galletto di marzo*, suo equivalente referenziale ma non tonale in *Quasi una fantasia*. Montale stesso, del resto, in una sapida prosa intitolata *In regola il passaporto del «Passero solitario»*[7] ci ha indicato l'identità di referenti tra il *merlo acquaiolo* (altra voce ligure) di *Da una torre* e il poetico *passero solitario*, da lui nominato più volte in tardi componimenti (*Annetta*, *I nascondigli II*, *Una malattia*), con esplicito o implicito riferimento all'antecedente leopardiano.

Tutto questo per ciò che concerne le diverse specificazioni tonali di uno stesso oggetto. Ma assai spesso nel medesimo componimento convivono elementi linguistici di diversa provenienza tonale. L'"osso breve' includente il martin pescatore, ad esempio, esordisce con questo solenne attacco endecasillabico: «Gloria del disteso mezzogiorno...» (dov'è del tutto ragionevole, per ragioni metriche, ipotizzare una dieresi in *Gloria*); l'apparizione del galletto di marzo, in *Quasi una fantasia*, è preparato da questa squisita notazione d'atmosfera: «Non turberà suono alcuno / quest'allegrezza solitaria». Ma all'inverso di ciò che secondo Montale accade nella poesia gozzaniana, in cui l'aulico cozza col prosaico mandando scintille[8], in Montale i due livelli non cozzano ma si fondono in un risultato tonale complessivamente alto. Se c'è un lascito crepuscolare che rimane del tutto estraneo a Montale, è proprio l'ironia delle piccole cose. Nello stesso esordio dei *Limoni* non c'è ironia, ma piuttosto decisione: «Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla» (la decisione è anche nella qualità del lessico, tendenzialmente espressionistico). Le cose anche piccole, anche familiari, partecipano in Montale a una vicenda conoscitiva che le valorizza metafisicamente[9]. Il fatto è

[7] Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 82-4.

[8] Cfr. l'articolo *Gozzano, dopo trent'anni* (1951), ora in *ivi*, p. 57.

[9] Ho avuto modo di sviluppare questo aspetto, soprattutto in riferimento a certe suggestioni govoniane, nello studio *Montale, Govoni e l'"oggetto povero'* (si veda qui addietro).

che a una terminologia familiare o tecnica corrisponde spesso in Montale una sintassi e una fraseologia di livello alto. Il fenomeno è particolarmente evidente negli *Ossi di seppia*, dove la componente aulica è un dato quasi fisiologico (col caso limite dei dannunzianismi di *Falsetto*, puntualmente rilevati da Mengaldo: «l'intento viso che assembra / l'arciera Diana», «equorea creatura», ecc.[10]; dove il fenomeno finisce col coincidere con lo stesso assunto tonale di una dizione in «falsetto», espresso nel titolo del componimento). Ma oltre la fisiologia degli *Ossi*, una vena specificamente aulica permarrà nel linguaggio montaliano sino alla *Bufera*; ne può far fede l'inizio di un sonetto para-elisabettiano come il seguente: «Il canto delle strigi, quando un'iride / con intermessi palpiti si stinge...». Da *Satura* in poi l'aulicità sarà invece in forte sospetto di parodia.

Il plurilinguismo montaliano si alimenta, si sa, anche di termini stranieri. Secondo il computo di un giovane studioso, Lorenzo Tommasin, che ha esaminato i forestierismi montaliani, circa il 4% di quel lessico è straniero, contro, ad esempio, il 2,5% di Gozzano o lo 0,1% di Cardarelli[11]. Quanto alla provenienza di quei forestierismi, è riscontrabile un passaggio progressivo in percentuale dallo spagnolo al francese e da questo all'inglese (ma da *Satura* in poi prevale una sorta di ecumenismo alloglottico, in conformità con un atteggiamento fortemente critico verso la stessa possibilità della comunicazione). Per ciò che riguarda la distribuzione, si passa da un regime ancora parco negli *Ossi* a un imponente dispiegamento di termini stranieri nelle *Occasioni* e nella *Bufera*. Nelle *Occasioni*, in particolare, e qui mi piace citare il ricordato Tommasin, «l'utilizzo del lessico straniero si lega a doppio filo a quello che è forse il nucleo lirico di tutta la raccolta (e di tanta parte della poesia montaliana): il modulo

[10] P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale* (1966), ora in Id., *La tradizione del Novecento*, prima serie, Torino, Bollati Boringhieri 1996, pp. 38, 49.

[11] L. Tommasin, *Forestierismi e dialettismi nella poesia di Montale*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, serie IV, 1996, vol. I, 2, p. 765.

dell'*occasione*, appunto, e in particolare il momento cruciale dello scatto, memoriale o comunque poetico, che rappresenta il segno più caratteristico della seconda opera montaliana»[12]. Questa asserzione è esemplificata con la citazione della lirica *Buffalo*, folgorante omaggio poetico alla 'forza del nome' («Mi dissi: / Buffalo! – e il nome agì»). E qui il discorso sui forestierismi si riallaccia a quello, già accennato sopra, sui toponimi. Numerosi sono infatti i toponimi stranieri che si presentano, sin dai titoli, nella seconda e nella terza raccolta (*Lindau*, *Eastbourne*, *Barche sulla Marna*, *Argyll Tour*, *Verso Finistère*, *Sul Llobregat*, ecc.), sommando alla suggestione del nome proprio quella della sua carica esotica[13].

A questa ricchezza di oggetti e di parole corrisponde nella poesia montaliana la ricchezza dei riferimenti culturali. È un tratto che distingue questa poesia non soltanto dalla tradizione simbolistica, ma anche da gran parte di quella umanistica, per le quali la parola è più uno strumento evocativo che semantico. Né la poesia di Saba, né quella di Ungaretti, né quella di Quasimodo ed ermetici necessitano in questo senso di note esplicative (le difficoltà semmai sono ad altro livello). Ecco invece, nella poesia montaliana a partire dalle *Occasioni*, la necessità di chiarire gli accenni a particolari di opere letterarie o musicali chiamate in causa: dalle goethiane-faustiane «nòcche delle Madri» nella lirica *Nel Parco di Caserta*, alla serva Maritornes del *Don Chisciotte* richiamata in *Costa San Giorgio*; dalla «subdola canzone» dei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach nel mottetto *La gondola che scivola...*, al «rintocco subacqueo» della debussyana *La Cathédrale engloutie* nell'altro mottetto *Infuria sale o grandine?...* In tutti questi casi è l'autore stesso a porgerci una mano con alcune note dichiarative in fondo al libro; così come è lui

[12] *Ivi*, p. 767.

[13] Sulle suggestioni del nome proprio nella poesia montaliana si vedano le ricche osservazioni di M.A. Grignani, *Flatus vocis?*, in Ead., *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo Editore, 1987, pp. 11-47.

stesso a indicare la provenienza dei vari nomi d'operetta che affollano la lirica *Keepsake*, con un procedimento evocativo in cui ancora una volta il nome proprio si fa protagonista: «Ridotti a pura esistenza nominale, *flatus vocis*, tornano qui i personaggi delle seguenti operette: Fanfan la Tulipe, La Geisha, Surcouf, ecc.»[14]. Queste chiose sono l'implicito riconoscimento di un'«enciclopedia d'autore» non tutta accessibile al lettore medio. Ma qualunque studioso di Montale sa che quelle dichiarazioni riescono tutt'altro che esaustive: di tutta la rete di riferimenti biblico-cristiani della *Bufera*, ad esempio (la ruota di Ezechiele, l'angelo di Tobia, il Nestoriano, ecc.), nessuno riceve una illustrazione particolare da parte dello scrittore. In realtà quelle scarne note in fondo alle raccolte, con le loro movenze tra eleganti ed evasive (esempio: «Intorno alle *Madri* si vedano le spiegazioni, alquanto insufficienti, di Goethe»; oppure: «Il 'rintocco subacqueo': molto probabilmente *La Cathédrale engloutie*») andranno considerate, più che forme di un funzionale autocommento, parti di un 'paratesto' da valutare organicamente col testo. Ed è perciò leggermente improprio stamparle in un unico apparato con tutte le altre dichiarazioni esplicative rilasciate posteriormente dall'autore ai vari richiedenti.

Dell'enciclopedia dell'autore fanno anche parte, ce lo ricorda Segre, i fenomeni dell'intertestualità. Ma qui sarà forse necessario, nell'ottica di un commento, distinguere tra citazioni e riprese allusive da un lato, e dall'altro riprese non allusive o semplici 'agnizioni': da valutarsi ciascuna volta per volta. L'indicazione delle prime fa parte della vera e propria esplicazione (la semplice parafrasi rimarrà cioè in quei casi priva di un dato interno al testo, se non sarà accompagnata dalla citazione del testo di riferimento), l'indicazione delle seconde farà parte della più generale documentazione culturale.

Sicure allusioni, se non altro per la loro proverbialità, dovranno considerarsi negli *Ossi* il sintagma «madre non matrigna» riferito alla natura con risonanza leopardiana nel

[14] E. Montale, *L'opera in versi*, ediz. critica a c. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 896.

primo dei *Sarcofaghi*; l'espressione «l'oscura / voce che amore detta», chiaro rinvio dantesco, nell'ottavo elemento di *Mediterraneo*; l'immagine del «lago del cuore», altro rinvio dantesco, in *Tramontana*[15]. Meno proverbiale, più letterariamente mirata l'allusività nei due libri successivi. Si tenga del resto presente la frequenza in essi di citazioni d'autore date in esergo: da Lapo Gianni a Gustavo Adolfo Bécquer, da Shakespeare a Agrippa d'Aubigné, dal Dante apocrifo ai *Libri dei Profeti*. Ancora una volta, il secondo e il terzo libro fanno blocco rispetto al primo. Quanto ai testi, l'allusività è autorizzata in alcuni casi dalle stesse citazioni in esergo: in *Alla maniera di Filippo De Pisis...* l'espressione «al freddo balsamo del fiume» si richiama all'immagine di Lapo Gianni «l'Arno balsamo fino» (dal componimento-*plazer Amor, eo chero mia donna in domìno...*), proposta come motto iniziale; nella *Primavera hitleriana* il verso «che il non mutato amor mutata serbi» è un ricalco appena ritoccato del verso 10 del sonetto pseudodantesco a Giovanni Quirini *Nulla mi parve mai più crudel cosa*, successivo a quello già citato in esergo («Né quella che a veder lo sol si gira»: e qui l'allusività si estende al nome stesso di Clizia, la mitologica ninfa tramutata in girasole, assunto da Montale come *senhal* della sua donna). Singolare il caso del mottetto *Il ramarro, se scocca...*, dove l'immagine della «grande fersa» è da considerarsi un'allusione sicura per la sua stessa incompiutezza, che va integrata col ricordo del contesto dantesco di *Inf.*, XXV, vv. 79-81 («Come 'l ramarro sotto la gran fersa / dei dì canicular, cangiando sepe, / folgore par se la via attraversa...»). Da *Satura* in poi gli esempi di allusività saranno più frequenti e scoperti, e rientreranno tutto sommato nei procedimenti parodico-satirici dell'ultimo Montale. Ecco allora il famoso

[15] Da ricordare anche il «lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore» di *Dora Markus I*: ma qui alla memoria del passo dantesco si associa probabilmente quella della *Carte du Tendre* disegnata da M.lle de Scudéry nelle pagine della sua *Clélie*: una sorta di mappa amorosa dove il «Lac d'Indifférence» si pone come uno degli ostacoli sulla strada del sentimento. Si veda in proposito l'introduzione di A. Guiducci a Madame de La Fayette, *La principessa di Clèves*, Milano, Rizzoli, 1986, pp. 43-7.

verso esplicitario carducciano del sonetto *A Dante* («Muor Giove, e l'inno del poeta resta») ribaltato nel finale de *L'élan vital* (dal *Diario del '71 e del '72*): «Muore Giove, Eccellenze, e l'inno del Poeta / NON resta»; ecco la dantesca «angelica farfalla» degradata dall'escatologia alla cronaca nera: «C'è chi tira a pallini / e c'è chi spara a palla. / L'importante è far fuori / l'angelica farfalla» (*A caccia: ivi*); ecco l'immagine valéryana del mare-tetto infioccato di vele, dal *Cimetière marin*, richiamata per esprimere l'odierno degrado di tutto, anche della natura: «Il mare stesso / s'era fatto peggiore. Ne vedo ora / crudeli assalti al molo, non s'infiocca / più di vele, non è il tetto di nulla, / neppure di se stesso» (*L'educazione intellettuale*: da *Quaderno di quattro anni*). Ma si tratta qui di una vera e propria citazione, visto che essa si riallaccia all'*incipit* del componimento, dove l'immagine del *Cimetière* è proposta nella lingua originaria: «Il grande tetto où picoraient des focs / è un'immagine idillica del mare...».

In tutti questi casi, seri o ironici che siano, la mancata indicazione del testo di riferimento sottrarrebbe qualcosa al senso. Non così nei casi delle riprese inconsapevoli o comunque non allusive. Sempre a proposito di Valéry, è da considerare come non allusiva (anche se non è importante, né del resto agevole, stabilire il grado di inconsapevolezza) la ripresa, ugualmente dal *Cimetière marin*, dell'immagine contenuta nel remoto 'osso' *Meriggiare pallido e assorto...*: «Osservare *tra frondi il palpitare* / lontano di scaglie di mare», da rapportare proprio all'*incipit* del poemetto francese: «Ce toit tranquille ou marchent des colombes / *entre les pins palpite...*»[16]. Dentro il contesto di *Meriggiare* quell'immagine è infatti

[16] Questo rapporto intertestuale sembra contraddire, sia detto tra parentesi, l'affermazione montaliana (*Intervista immaginaria* [1946], in Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 563) secondo cui *Meriggiare* sarebbe stato composto nel 1916: il *Cimetière*, com'è noto, fu pubblicato da solo nel 1920 e entro gli *Charmes* nel 1922. Ma in quella stessa pagina Montale aggiungeva di aver modificato «più tardi» la strofa finale del suo 'osso breve'. Ora è vero che il nostro passo appartiene alla seconda e non all'ultima strofa: ma non è indebito pensare che Montale, a tanti anni di distanza, sia stato un po' approssimativo; tanto più che uno dei manoscritti del componimento reca la doppia datazione «1916-922», dove l'ultimo anno

perfettamente autonoma, sì che la segnalazione della fonte nulla aggiunge (così come nulla toglie) alla sua significazione; il rilievo interessa semmai la cultura poetica del primo Montale, nella quale bisogna appunto includere la conoscenza del *Cimetière*, più volte riecheggiato negli *Ossi*, altrettanto marini ed estivi: con la differenza che può intercorrere tra un paesaggio di pura e meridiana solarità (Valéry) e un paesaggio arido e affocato (Montale). Si ripropone qui dunque, all'interno del tema dell'estate, un'antitesi tra euforia e disforia, analoga a quella già registrata nel rapporto tra il D'Annunzio alcionico e il Montale degli *Ossi* (salva una diversa connotazione, in senso naturalistico-panico, della solarità euforica in D'Annunzio)[17].

Ma tutto questo rientra già nel dominio dell'interpretazione, a cui particolarmente si prestano i confronti intertestuali. Un commento 'continiano' si riserverebbe pertanto di svolgere questa parte nel cappello introduttivo, così come in esso darebbe conto delle eventuali fonti tematiche: proprio per le implicazioni interpretative che tali riferimenti comportano. Così, per fornire un esempio, l'indicazione dell'ode carducciana *Alla stazione in una mattina d'autunno* come fonte tematica del mottetto *Addii, fischi nel buio...* (indicazione già presente in Isella, e corroborata linguisticamente dall'equivalenza tra «sportelli abbassati» e «sportelli sbattuti», e tra «fischi nel buio» e «immane pe 'l buio / gitta il fischio»[18]) non potrà non essere accompagnata dal rilievo di una carica splenetico-autunnale, di marca tardoromantica, impressa nel testo carducciano al motivo dell'addio alla

è appunto quello dell'uscita di *Charmes*. Su tutta la questione, e in generale sui rapporti tra Montale e Valéry, si veda ora l'informato articolo di Marianne H. de Feijter, *Montale e Valéry, un caso di intertestualità*, in «Italianistica», XXIII, 1994, pp. 91-102.

[17] Sul rapporto tra gli *Ossi* e l'*Alcione* si veda il fondamentale studio di Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale* (1966), ora in Id., *La tradizione del Novecento*, cit., pp. 15-115; per un'esemplificazione specifica del montaliano ribaltamento tematico dell'estate alcionica, si veda qui addietro *Livelli figurali di «Casa sul mare»*.

[18] Cfr. Montale, *Mottetti*, a cura di D. Isella, cit., pp. 27-9.

stazione[19], svolto invece nella sua angosciosa essenzialità, ambientato in un'ora notturna e perciò stesso assolutizzato (la sera e la notte sono ore topiche delle *Occasioni*, così come il meriggio degli *Ossi di seppia*), nel poeta novecentesco. Il che non toglie che la ripresa stessa del motivo da parte di Montale sia un implicito omaggio alla vitalità e diciamo pure alla modernità del componimento carducciano.

E qui, a proposito di Carducci, mi si consenta una parentesi. Il capitolo delle fonti linguistiche è uno dei più imponenti della bibliografia montaliana: la varia presenza di Dante, D'Annunzio, Pascoli, Gozzano, Govoni, Sbarbaro, ecc.; e tra gli stranieri, di Browning, Baudelaire, lo stesso Valéry, ecc. è stata ampiamente documentata. Per parecchi di quegli autori, anzi, è stata comprovata un'incidenza su alcune modalità stesse della poesia montaliana. Tali i casi di Dante, Pascoli, D'Annunzio: e qui mi riferisco in particolare agli studi di Bonfiglioli e di Mengaldo[20]. Non di tutte quelle provenienze Montale si sarebbe però dichiarato ugualmente fiero. L'imponente presenza testuale di D'Annunzio, ad esempio, deve aver lasciato interdetto per primo lo stesso autore. Ma in questo settore lo studioso (il commentatore) deve procedere imperterrito. Le ascendenze della poesia sono spesso imprevedibili, e non sempre araldiche.

Tali Montale non avrebbe certo considerato quelle carducciane, se in uno *xenion* ambientato a Lisbona (*Dopo lunghe ricerche...*) si mostra non del tutto entusiasta di un acco-

[19] Per questo *topos* otto-novecentesco si veda R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993 (in particolare il cap. 7).

[20] Per Mengaldo rimando al citato studio *Da D'Annunzio a Montale*; per P. Bonfiglioli si tengano soprattutto presenti: *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, in «Il Verri», II, 4, 1958, pp. 34-54; *Pascoli e Montale*, in AA. VV., *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1962, I, pp. 219-43; *Dante Pascoli Montale*, in AA. VV., *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena, Centro di cultura dell'Alto Adige - Società di Studi Romagnoli, 1963, pp. 35-62.

stamento al poeta delle *Odi barbare*: «La sera fui paragonato ai massimi / lusitani dai nomi impronunciabili / e al Carducci in aggiunta». Ora, a parte il ricordato mottetto degli addii, c'è almeno da annoverare tra i componimenti montaliani influenzati da Carducci l'epigramma *Bibe a Ponte all'Asse*, in cui, come ha ben dimostrato Mengaldo, si riflette oltre che la situazione (una giovane ostessa che sorride e mesce del buon vino), anche qualcosa del linguaggio e dello stesso metro (il distico elegiaco) del componimento carducciano *L'ostessa di Gaby*[21]. Ma se dalle suggestioni globali scendiamo a quelle parziali, le incidenze carducciane in Montale si rivelano tutt'altro che sporadiche. Alcune di esse ebbe già modo di additarne, di straforo e spiritosamente, Aurelio Roncaglia in una sua relazione al convegno bolognese del 1985 su Carducci critico[22]. Ricorderò, tra i più suggestivi di quei raffronti, quello tra il montaliano «colpo di fucile» udito «nel silenzio / della campagna» (nell''osso breve' *Mia vita, a te non chiedo...*) e un passo dell'ode carducciana *Per Eduardo Corazzini*: «Per l'alpestre cammino io ti seguia; / e 'l tuo fucil di certi / colpi il silenzio ad ora ad or feria / de' valloni deserti»; quello tra il «focolare / dove i marroni esplodono» (*Notizie dall'Amiata*) e «lo scoppiar de le castagne cotte» del sonetto carducciano *A un poeta di montagna*; quello tra gli «uccelli di passo che urtano ai fari / nelle sere tempestose» (*Dora Markus I*) e gli «uccelli raminghi» che «picchiano... ai vetri appannati» nella 'barbara' *Nevicata*. Si tratta, come può vedersi, di raffronti condotti

[21] Cfr. P.V. Mengaldo, *Un libro importante su Montale* (1981), ora in Id., *La tradizione del Novecento*, nuova serie, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 198. Posso aggiungere per parte mia una piccola tessera al raffronto: la dittologia montaliana con uso metaforico del verbo, «mesce sorrisi e Rufina», trova il suo modello retorico, se non contenutistico, in un altro testo carducciano ugualmente in distici elegiaci, *Roma*, dove del «vinattier di Stradella», ossia del ministro Depretis, è detto che «mesce in Montecitorio celie allobroghe e ambagi» (v. 6).

[22] Cfr. A. Roncaglia, *Carducci, il Medio Evo e le origini romanze (con un prologo su Carducci e Montale)*, in AA. VV., *Carducci e la letteratura italiana*, Studi per il centocinquantenario della nascita di Giosue Carducci, Padova, Antenore, 1988, pp. 115-23.

nella dimensione delle immagini più che in quella del linguaggio. Nei casi che qui propongo (e che non esauriscono l'intero mio regesto), i debiti del poeta novecentesco verso i testi carducciani si configurano anche, o soprattutto, come debiti linguistici[23]:

M.: «t'abbatti fra le braccia / del tuo divino amico che t'afferra» (OS, *Falsetto*),
C.: «La verde antica terra al glauco amico / porge le braccia» (RN, *Ad A. D'Ancona*)[24],

M.: «nel grembo solitario / non dava suono che il Leno roco» (OS, *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...*),
C.: «e solo il rivo roco s'ode gemere» (OB, *Mors*),

M.: «il rivo strozzato che gorgoglia» (: foglia) (OS, *Spesso il male di vivere...*),
C.: «su'l ruscello [...] che gorgoglia» (: foglia) (RR, *Presso una Certosa*),

M.: «e via scoccare [...] / frecciate biancazzurre, due ghiandaie» (OS, *Mediterraneo* 1),
C.: «scattan su da un cespuglio co 'l guizzo di frecce mancate / due neri uccelli» (OB, *Pe'l Chiarone*),

M.: «tenui come il fumo di un casale / che veleggi / la faccia candente del cielo» (OS, *Fine dell'infanzia*),
C.: «Amo [...] da' tuoi sparsi casali / il fumo che ascende nel cielo» (RR, *Courmayeur*),

M.: «trapassa qualche biocco / di nuvola, e si perde» (OS, *Scirocco*),
C.: «Sì come fiocchi di fumo candido / [...] passan le nuvole (RR, *Nel chiostro del Santo*),

M.: «Digradano su noi pendici / di basse vigne, a piane. / Quivi stornellano spigolatrici...» (OS, *Marezzo*),

[23] Seguo l'ordine dei testi montaliani. Sigle carducciane: GE = *Giambi ed epodi*, RN = *Rime nuove*, OB = *Odi barbare*, RR = *Rime e ritmi*.

[24] L'amico, divino o glauco, è il mare. Si noti la rispondenza fonica *t'afferra-terra*.

C.: «lei stornellante sul meriggio / sfidar le rauche cicale ai poggi» (OB, *La madre*),

M.: «Varcano ora il muro / rapidi voli obliqui» (OC, *Bassa marea*),
C.: «le rondini rapide i voli / sghembi tessevano» (OB, *Una sera di San Pietro*),

M.: «tua vita, sangue tuo nelle mie vene» (Oc, *Ecco il segno; s'inerva...*),
C.: «ma palpita l'alma sua vita / ne le mie vene» (RR, *Elegia del Monte Spluga*).

I debiti linguistici appaiono ancora più netti nell'ordine delle brevi misure sintagmatiche:

M.: «calvi picchi» (OS, *Meriggiare pallido e assorto...*); «petraie [...] calve e gibbosi dorsi» (OS, *Fine dell'infanzia*),
C.: «calvi dossi» (RR, *Alla città di Ferrara*); «calve rupi» (RR, *Elegia del monte Spluga*),

M.: «nunzio primaverile» (OS, *Upupa, ilare uccello...*),
C.: «nunzio di primavera» (OB, *Cèrilo*)[25],

M.: «un dòmo celestino» (OS, *Flussi*); «domi verdecupi» (Oc, *Nel Parco di Caserta*),
C.: «i dòmi azzurri» (RN, *Davanti una cattedrale*),

M.: «fra gli àceri radi» (Oc, *Bibe a Ponte all'Asse*),
C.: «tra gli alberi radi» (GE, *Il canto dell'Amore*); «stan radi alberi» (OB, *Pe 'l Chiarone*),

[25] In entrambi i casi un uccello, forse del medesimo tipo. Legato indirettamente a Carducci è anche l'*incipit* dell'"osso": «Upupa, ilare uccello calunniato / dai poeti...». Roncaglia ha infatti dimostrato come esso sia stato suggerito dal seguente passo del saggio di Croce su Carducci, ben presente a Montale (che vi poteva leggere tra l'altro il ricordato brano, altrimenti peregrino, dell'ode *Per Eduardo Corazzini*): «L'amico Corrado Ricci si divertì una volta a narrare la lamentabile storia di un povero uccello, l'upupa, calunniato da tutti i poeti (non eccettuato il Carducci)» (B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, II, Bari, Laterza, 1921, pp. 12-3; e cfr. Roncaglia, *Carducci, il Medio Evo*, cit., p. 118).

M.: «radura brulla» (Oc, *Elegia di Pico Farnese*),
C.: «un piano / brullo» (RR, *Elegia del Monte Spluga*)[26].

Come si sarà notato, le riprese montaliane tendono a concentrarsi sulle due ultime raccolte carducciane, *Odi barbare* e *Rime e ritmi*, che saranno state presumibilmente le più familiari al giovane poeta per il loro sperimentalismo metrico-lessicale, piuttosto ricco di suggestioni per i poeti successivi, a cominciare dalle altre due «corone». Non è certo il caso di parlare, come invece per queste ultime, di una 'lezione' carducciana, ma più semplicemente di alcune zone d'incontro fra il poeta ottocentesco e il novecentesco: la più consistente di esse sembra data da una focalizzazione netta delle immagini, dove il realismo carducciano, liberato dai suoi aloni tardoromantici (si veda l'ultima parte dell'*Elegia del monte Spluga*), s'incontra con la poetica montaliana della parola-oggetto: ed è questo uno di quei casi in cui la nobiltà, più che discendere, risale dal poeta che prende al poeta che dà (o più propriamente suggerisce).

Tornando ai tipi di «distanza» che un commento dovrebbe colmare tra autore e lettore, non so se nel terzo tipo di cui si è finora discorso, quello della distanza «culturale», Segre abbia voluto includere anche la particolare tecnica «figurale» di un autore. Se non l'ha inclusa, propongo di considerarla come un quarto tipo di distanza. Per tecnica figurale intendo la speciale strategia espressiva adottata dall'autore per comunicarci i suoi significati. Per Montale, è ormai assodato che egli non appartiene all'area orfico-simbolistica, ma piuttosto a quella che egli stesso definisce «metafisica», cercandosi i suoi ascendenti di volta in volta in autori come Browning, Baudelaire, Hopkins, Eliot, Valéry[27]. Ora ciascuna di quelle

[26] Si noti anche la similarità strutturale dei due titoli (*Elegia di [del]* + toponimo), ugualmente riferiti a una situazione di assenza-presenza della donna.

[27] Si veda tra l'altro l'intervista a «Quaderni milanesi» (1960): «Se per poesia pura si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a quella corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne di-

due aree ha le proprie «figure», e pone di conseguenza al lettore il compito di capirle. Ma all'interno di una stessa area, e soprattutto in quella cosiddetta metafisica, i metodi figurali specifici sono abbastanza diversificati. Per di più, nel caso di Montale, ferma restando la predilezione per la parola-oggetto, si assiste a una diversa declinazione di essa nel passaggio dall'una all'altra raccolta: detto molto sommariamente, si va dall'oggetto-metafora degli *Ossi* all'oggetto-barlume delle *Occasioni*, all'oggetto allegorico della *Bufera*. Non starò qui a riproporre la questione, annosa e complessa, della distinzione tra simbolo e allegoria: dirò solo che mentre negli *Ossi* il dato naturalistico (il paesaggio ligure-marino) diventa direttamente metafora del vivere, nella *Bufera* il rapporto tra il dato fisico e la sua significazione metaforica tende ad essere mediato culturalmente, a divenire indiretto e allusivo: mi riferisco a immagini come l'arca, l'orto, il gallo cedrone, l'anguilla, il prigioniero, la stessa bufera, che possono dirsi, in questo senso, vere e proprie allegorie (ma si era già partiti dalla partita a scacchi di *Nuove stanze*[28]). Quanto all'oggetto delle *Occasioni*, il suo significato, in linea di massima, non rimanda ad altro che a se stesso, alla sua intensità attimale, alla sua intermittenza di «barlume» («La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi»).

Di questa diversità di metodi figurali da una raccolta all'altra il commento deve tenere il debito conto nella sede stessa dell'esplicazione, in quanto questa risulterà inconcepibile senza la decifrazione dei significati. Così nell'annotazione al primo e al terzo libro risulteranno per solito insufficien-

chiaro estraneo. C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco» (Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 581).

[28] Sulle quali, e sulla loro particolare 'figuralità', anticipatrice per molti aspetti di quella che dominerà ne *La bufera*, si veda qui addietro lo studio *Lettura e collocazione di «Nuove stanze»* [e gli annessi *Addenda*, col riferimento allo studio di R. Luperini, che più decisamente ha posto l'accento sull'allegorismo montaliano].

ti i richiami alla sola enciclopedia naturalistica dell'autore: la descrizione minuta, ad esempio, di un falco o di un gallo cedrone sarà un sussidio del tutto deludente se non si specificherà la funzione significativa della loro presenza nei rispettivi contesti poetici. Nel mondo delle *Occasioni*, viceversa, sarà bene non eccedere nella ricerca di significati ulteriori, dal momento che gli oggetti evocati esauriscono in sé, nella loro carica epifanica, la stessa ragion d'essere. Così non sarà il caso di vedere ammiccamenti metaforici (l'allusione alla guerra imminente) nell'immagine iniziale del «fuoco d'artifizio del maltempo» di *Notizie dall'Amiata*[29]. Si ricordi anche, in proposito, l'interpretazione bellica dei «diaspori» (poi corretto in «diospiri») di *Elegia di Pico Farnese* da parte del traduttore francese Patrice Angelini, irrisa dallo stesso Montale (che però era il responsabile del malinteso terminologico)[30]. Le difficoltà decifrative delle *Occasioni* dipenderanno semmai dallo stesso modo scorciato con cui l'autore evoca i suoi oggetti, parti di un tutto che rimane sottinteso o problematico. Non si tratterà tanto, o soltanto, di un'eccessiva confidenza nella materia, come lo stesso Montale tenderà a far credere[31], quanto appunto di un metodo che promuove la figura retorica della metonimia a figura gnoseologica. Non a caso le note d'autore in fondo al libro nascono con le *Occasioni*: anche se, come s'è visto, esse riescono alquanto avare rispetto ai bisogni del lettore.

Di qui la ricchezza degli autocommenti a richiesta, soprattutto negli ultimi anni, riprodotti assieme alle varianti,

[29] «*Fuoco d'artifizio*: i lampi, i tuoni del temporale (e già è presente nell'immagine l'allusione 'umana', bellica)» (G. Bàrberi Squarotti, S. Jacomuzzi, *La poesia italiana contemporanea dal Carducci ai nostri giorni*, Messina-Firenze, D'Anna, 1963, p. 266).

[30] Cfr. L. Rebay, *I diàspori di Montale*, in «Italica», 46, 1969, 1, pp. 33-53.

[31] A cominciare dalla premessa alle *Note* nella seconda edizione Einaudi (1940): «Nelle note che seguono, oltre a fornire ai lettori più semplici alcune indicazioni di luogo e di fatto, ho procurato di chiarire alcuni rari luoghi nei quali una eccessiva confidenza nella mia materia può avermi indotto a minore perspicuità» (cfr. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 894).

con felice decisione editoriale, nell'apparato dell'edizione Bettarini-Contini. I più cospicui di questi materiali appartengono, com'è noto, alla corrispondenza con Silvio Guarnieri, edita a parte in un volumetto da Lorenzo Greco[32]. Questa corrispondenza è istruttiva anche per l'atteggiamento dell'interlocutore, di esattore di significati ultimi. Ebbene, un tratto pressoché costante delle risposte montaliane è dato dalla difesa dei significati primi, ossia della materialità della lettera, qualunque sia poi il suo grado di manipolazione figurale. In questo modo Montale rivendicava la base si direbbe fisica del suo discorso poetico, il suo essere fortemente ancorato alla realtà fenomenica. Quando ad esempio, a proposito del finale del *Balcone*: «A lei ti sporgi da questa / finestra che non s'illumina», Guarnieri chiedeva: «è la finestra dell'io (del poeta) che in nessun modo può autorizzare, sostenere quello slancio, quella tensione?», Montale rispondeva: «È 'anche' una finestra reale»[33]. E ancora: quando a proposito dell'immagine «schianti di pigne» in *Cave d'autunno*, l'interlocutore domandava: «si tratta di un suono, ma proprio di pigne, e perché?», Montale ribadiva: «Sì, di pigne»[34]. La motivazione di fondo di questo atteggiamento di adesione ai dati fisici della situazione poetica la si ritrova in una lettera a Glauco Cambon, che risulta forse la più efficace dichiarazione di poetica montaliana. Partendo dai tentativi di identificazione, da parte dell'interlocutore, dell'alata e ferita «annunziatrice dell'alba» di *Giorno e notte*, Montale prosegue:

> Se poi si può vedere in lei un usignolo – e perché non un *robin*, che ha la gola rossa e che canta all'alba? – io non ci trovo difficoltà; l'importante è che il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla; ma quando mi metto a scrivere (rapidamente e con poche correzioni) il nucleo poetico ha avuto in

[32] L. Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

[33] *Ivi*, p. 27.

[34] *Ivi*, p. 29.

> me una lunga incubazione: lunga e oscura. *Après coup*, a cose fatte, conosco le mie intenzioni.
> Il dato realistico, però, è sempre presente, sempre vero[35].

L'accenno alle correzioni contenuto nel brano precedente mi dà lo spunto per un ultimo paragrafo di questa mia casistica esegetica. Premetto che Montale ha ben poco di somigliante a quella figura di rielaboratore perpetuo dei propri testi teorizzata da Valéry, richiamata da Contini nel suo saggio sulle correzioni petrarchesche e incarnata non senza qualche narcisismo, almeno per una certa stagione, da Ungaretti. Quello montaliano è davvero un 'correggere': con larga prevalenza, per adoperare termini continiani, dei procedimenti «instaurativi» su quelli «sostitutivi»[36]. L'oggetto testuale che ne uscirà tenderà a porsi, nelle stesse intenzioni dell'autore, come un oggetto finito e non come «una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l'ultima» di un «lavoro perennemente mobile e non finibile»[37]. Un buon commento dovrebbe dare naturalmente conto di questo lavoro correttorio (e l'Isella lo fa per i *Mottetti*). Ma quello che vorrei qui suggerire è un uso delle correzioni anche in vista dell'esplicazione del testo: le correzioni, insomma, come una sorta di autocommento. Ciò che è scartato lo può essere a fini espressivi, ma resta pur sempre una te-

[35] Cfr. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 946.

[36] Cfr. G. Contini, *La critica degli scartafacci* (1948), ora in Id., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, p. 26.

[37] G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5. Frequenti in Montale le allusioni alla poesia come «oggetto», sin dalle sue prime dichiarazioni programmatiche. Citiamo ad esempio dall'articolo *Della poesia d'oggi* (1931), dove l'autore si fa forte di una definizione eliotiana: «Il poeta non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare una sua materia, verbale, 'fino a un certo segno', dare della propria intuizione quello che Eliot chiama un 'correlativo obiettivo'. Solo quando è giunta a questo stadio la poesia esiste, e lascia un'eco, un'ossessione di sé. Talora vive per proprio conto e l'autore stesso non la riconosce più: poco importa» (Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 558).

stimonianza delle intenzioni semantiche dell'autore. Darò qui qualche esempio, ricavato dai primi tre libri, di fruibilità dell'apparato correttorio ai fini esplicativi[38].

OS, *Forse un mattino andando...*, v. 2: «vedrò compirsi il miracolo». La lezione «sorprenderò il miracolo» del manoscritto esplicitava il carattere di subitaneità del singolare evento: carattere non annullato nella redazione finale ma riassorbito nel contesto (e suggerito semmai indirettamente dall'enunciazione del contro-miracolo: «Poi come s'uno schermo, s'accamperanno *di gitto* / alberi case colli...»).

OS, *I morti*, vv. 16-18: «denso il cristallo dell'azzurro palpebra / e precipita a un arco d'orizzonte / flagellato». La lezione del v. 17, dalla rivista «Il Convegno» (1926) all'edizione Carabba (1934), recitava: «e precipita al segno dell'occaso». Nelle prime tre stampe era dunque esplicita l'idea del cielo rosso per il tramonto, suggerita nella definitiva (Einaudi 1942), si direbbe con gusto ermetico-barocco, solo dal participio «flagellato».

OS, *Incontro*. Il titolo nel manoscritto è *La foce*, nella rivista «Il Convegno» (1926) è *Arletta*, ripreso dal v. 46 («Poi ristò solo. Oh Arletta! tu dispari», mutato in «Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari»). I tre titoli sono tre accentuazioni diverse del tema: *La foce* rileva l'aspetto anonimo e collettivo dei «sargassi umani», *Incontro* sottolinea il ritrovamento dell'essere fraterno, *Arletta* personalizza quell'incontro, dandoci un'informazione sull'identità della donna, che suona però un po' gratuita nel mondo degli *Ossi*, un libro, per lo più, senza nomi propri.

OS, *Incontro*, v. 50: «allora ch'io discenda». La lezione del manoscritto, «nell'ora ch'io discenda», è ancora più vicina al testo della preghiera cristiana sotteso a questo brano («nunc et in hora mortis nostrae»).

Oc, *Lo sai: debbo riperderti...*, v. 7: «Paese di ferrame e alberature». Nella prima versione sulla «Gazzetta del Popolo» (1934) il verso suonava: «Paese di catrame» ecc., con più esplicito riferimento a una realtà portuale (Genova). Ferma restando la base

[38] I riferimenti sono desunti dalla sezione *Varianti e autocommenti* della citata *Opera in versi*.

campaniana di entrambe le soluzioni (cfr. nei *Canti orfici* la lirica *Genova*, v. 24: «svaria *ferrea* la sinfonia feconda urgente al mare»; vv. 123-6: «Vasto, dentro un odor tenue vanito / *Di catrame* [...] / Il vasto porto s'addorme»), la correzione può essere stata motivata, a «mottetti» compiuti, dalla presenza dello stesso vocabolo nel v. 2 di *La gondola che scivola...*: «bagliore di catrame e di papaveri» (si veda Isella, nota *ad locum*).

Oc, *Bagni di Lucca*, vv. 9-11: «Marmi, rameggi – □ e ad uno scrollo giù / foglie a èlice, a freccia, / nel fossato»; lezione de «L'Italia Letteraria» (1933): «Marmi, rameggi, e tu / gioventù a capofitto / nel fossato», che esplicitava il valore simbolico-esistenziale della rappresentazione, completamente riassorbito nella redazione definitiva dall'oggettività del dato autunnale, secondo la tecnica icastica delle *Occasioni*. Si noti inoltre come nella redazione definitiva la subitaneità risolutiva dell'evento («e ad uno scrollo giù...») sia sottolineata dall'introduzione di un trattino e di uno scalino metrico (indicato nella citazione da un quadratino): due tratti tipografici molto cari a Montale, legati si direbbe, specialmente il primo, alla stessa sua fenomenologia attimale, foriera di decisive epifanie, e come tali particolarmente frequenti nelle *Occasioni* (due altri esempi fra tutti: *Vecchi versi*, v. 48; *Buffalo*, v. 13).

Oc, *Addii, fischi nel buio...*, v. 1. La rivista «Corrente» (1940) aveva: «Addii, suoni di tromba...», più aderente al rituale della partenza in treno d'un tempo (un suono di trombetta preceduto da due sibili di fischietto), ma «poco omogenea alla cupa, compatta tonalità dell'intiera serie nominale, oltre che implicata con XX 1» (ossia col primo verso dell'ultimo mottetto: «... ma così sia. Un suono di cornetta»): Isella[39].

Oc, *Costa San Giorgio*, v. 1: «Un fuoco fatuo impolvera la strada». La prima lezione nella rivista «Caratteri» (1935), «Un tenue lume impolvera la strada», era più esplicita sulla funzione lampionaria del gasista (ribadita al v. 4 della stessa redazione da «un altro lume», divenuto nella definitiva «un'altra luce»).

[39] Montale, *Mottetti*, cit., p. 44 (ma con rinvio a G. Lavezzi, *Varianti montaliane: «Ossi di seppia», «Le Occasioni», «La Bufera e altro»*, Tesi di laurea dell'Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere, anno accademico 1976-77).

Bu, *La primavera hitleriana*, v. 7: «scavalcano a questi renai». La redazione dattiloscritta aveva: «scavalca a queste golene», con più chiara determinazione fluviale; ma «golene» verrà utile per sostituire al v. 17 «cascate» («di larve sulle cascate»), lezione forse aderente alla realtà dell'Arno fiorentino, e più precisamente di un suo tratto, ma in se stessa poco perspicua e tutto sommato sviante.

Bu, *Le processioni del 1949*, v. 1: «Lampi d'afa sul punto del distacco»; prima redazione dattiloscritta: «Ora cruda, sul punto di lasciarti». Incommensurabile l'acquisto espressivo, ma la prima redazione non lasciava dubbi sul carattere autobiografico dell'evento.

Il discorso è tutt'altro che finito: ulteriori paragrafi sarebbero infatti da aggiungere. Ma anche solo con quello che ho detto fin qui, spero di aver dato un'idea della peculiarità di un commento montaliano.

(1998)

L'italiano errante

3

Seminario montaliano

Sergio Bozzola

Bonacci editore
ROMA